

09 | Cocinando en Villa Dall’Ava. Dispositivos arquitectónicos en el programa doméstico de OMA. Cooking at Villa Dall’Ava. Architectural devices in OMA’s domestic program _Luis Burriel Bielza

París, 11 de abril, 1984

“Querido Señor Koolhaas, el tono de esta carta quizá le sorprenda, pero le pido que por favor se tome en serio las pocas líneas que ahora siguen. Mi objetivo es simple, encontrar el arquitecto que de manera definitiva pueda satisfacer una pasión irrefrenable por la arquitectura. Hay gente que se siente atraída por los coches de carreras o por la música country. En mi caso es la arquitectura” ¹.

Estas palabras encabezan la carta del Sr. Dominique Boudet, la famosa misiva a la que se alude en el texto de presentación del libro *S, M, L, XL* ². Escrita con enérgico trazo azul, transmite gran pasión por la disciplina y, al mismo tiempo, una desesperación. La persona que la suscribe es redactor jefe de la revista *Le Moniteur* desde 1981. Gracias a su experiencia y posición, frecuenta arquitectos de fuerte identidad y reconocido estilo. Lleva años trabajando en la realización de un proyecto para una “Villa” de unos 250 m², situada en París o en sus alrededores. Esa desesperación es fruto de toda una serie de experiencias fallidas en la búsqueda de un terreno apropiado y de un arquitecto cómplice con sus aspiraciones. Hasta ese momento, Koolhaas ha construido bien poco, pero el impacto de sus textos y fundamentalmente de sus concursos perdidos le han granjeado su admiración. Después de un intenso encuentro en el apartamento que el arquitecto ocupa de manera temporal en Londres, el 26 de mayo, Dominique le envía una nueva carta para fijar el programa definitivo. No hay nada extravagante: una serie de espacios con superficies aproximadas para él y su mujer (con el apellido de soltera “Dall’Ava”), una hija, eventualmente sus padres, así como “una terraza con piscina”. Sin embargo, la frase de despedida evidencia una intención más elevada “todo esto es más una filosofía que un programa fijado de manera definitiva. Este quedará cerrado después de una conversación con usted y, sobre todo, podrá ser objeto de reflexión en función de su idea” ³.

El terreno se sitúa en Saint-Cloud, una comunidad de Hauts-de-Seine, colindante con el famoso río. Forma parte de una parcela mucho mayor, parcialmente edificada, que se extiende entre dos calles enfrentadas. Con una pendiente considerable, está sometida a unas condiciones urbanísticas complejas, tanto en planta como en altura. En un documento redactado *a posteriori* ⁴, [1] su colaborador Xaveer de Geyter dibuja cuatro esquemas que recapitulan los parámetros estudiados para la implantación: los retranqueos parciales de 3 metros, el denominado “vacío en forma de cruz” que permite inscribir la vivienda con respecto a la totalidad de la parcela original, tres bandas de uso perpendiculares a la calle, y un cuarto que combina todos ellos. Esa organización del terreno es crucial, ya que se trata de una versión reducida del sistema de bandas paralelas programáticas orientadas este-oeste del esquema director para el Parque de La Villette ⁵, concurso presentado dos años antes. La memoria de la licencia describe con precisión la operación:

“Para preservar las relaciones visuales y controlar las complejas relaciones entre los objetos arquitectónicos presentes, se decidió dividir el terreno en tres bandas orientadas de este a oeste. La primera partición, definida como un jardín, se inscribe en la continuidad de la franja de

Resumen pág 58 | Bibliografía pág 67

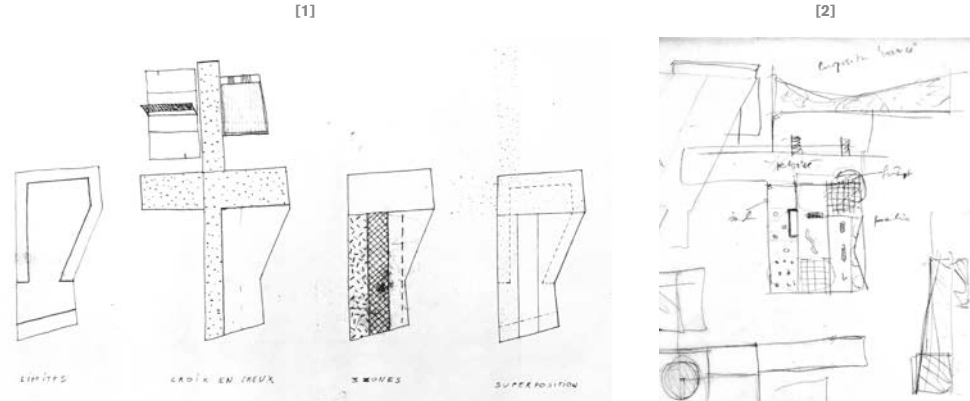
École Nationale Supérieure d’Architecture de Paris-Belleville. Luis Burriel Bielza es Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (2010). Ganador del Premio Extraordinario de Tesis Doctoral UPM 2009-2010, ha recibido becas de investigación del J. Paul Getty Museum Research Institute y del Canadian Center for Architecture. Sus principales campos abarcan Le Corbusier, su universo poético y creativo, y durante estos últimos años, la relación entre estructura y arquitectura como herramienta de proyecto. Comisario de la exposición “Le Corbusier, la passion des cartes”, en el museo CIVA de Bruselas. Cofundador del estudio SOMOS.Arquitectos, desde 2005 ha desarrollado en paralelo su labor docente entre Madrid (ETSAM, UCJC) y París, donde actualmente es Profesor Titular en la École Nationale Supérieure d’Architecture de Paris-Belleville. Lburri@somosarquitectos.es

Palabras clave
OMA, Rem Koolhaas, Villa Dall’Ava, cocina, jerarquía, doméstico, mobiliario, dibujo

Keywords
OMA, Rem Koolhaas, Villa Dall’Ava, kitchen, hierarchy, domestic, furniture, drawing

Método de financiación
Financiación propia

DOI
10.24192/2386-7027(2020)(v14)(09)



[1] Esquemas de implantación. Xaveer de Geyter. Fuente: Archivos OMA. 8403-Z02-103.

[2] Croquis inicial indicando la estructura tripartita. Fuente: Archivos OMA. 8403-Z01-064.

[3] Vista axonométrica de la parcela. Tercer anteproyecto. Fuente: Archivos OMA. 8403-Z02-104.

¹ Traducción del autor: “*Cher Monsieur Koolhaas. Le ton de cette lettre vous surprendra peut-être, mais je vous prie de prendre au sérieux les quelques lignes qui vont suivre. Mon objectif est simple: trouver l’architecte qui puisse enfin satisfaire un désir fou d’architecture. Il y a des gens qui sont mordus par les voitures de sport ou la country music. Moi c’est l’architecture.*” Archivos OMA. Carta de Dominique Boudet a Rem Koolhaas, 11 de abril de 1984.

² KOOLHAAS, Rem. *S, M, L, XL*. New York: Taschen, 1995, p. 133.

³ Traducción del autor: “*Tout ceci est plus une philosophie qu’un programme définitivement arrêté. Celui-ci le sera après discussion avec vous et surtout pourra être réfléchi en fonction de votre conception.*” Archivos OMA. Carta de Dominique Boudet a Rem Koolhaas, 26 de mayo de 1984.

⁴ El archivo de OMA no está digitalizado. En realidad, no es accesible de manera directa a los investigadores, ni posee un espacio o medios específicos. Su principal función es la conservación de todo el material producido en cada concurso, así que como el préstamo de documentos o maquetas a diferentes instituciones en relación con exposiciones o eventos. Por lo tanto, una parte de la nomenclatura utilizada en este trabajo es propia a la base de datos específica que ha realizado el autor.

⁵ Memoria de Proyecto: “En un primer gesto fundamental, toda la parcela se subdivide en una serie de bandas paralelas –que corren de este a oeste– que pueden acomodar áreas de las principales categorías programáticas”. Traducción del autor: “*In the first primordial gesture the whole site is subdivided in a series of parallel bands –running east-west– than can accommodate zones of the major programmatic categories.*” KOOLHAAS, Rem; op. cit. p. 923.

⁶ Traducción del autor: “*Pour préserver les relations visuelles et contrôler les rapports complexes entre les objets architecturaux en présence, il a été décidé de diviser le terrain en trois bandes orientées est-ouest. La première partition, définie comme jardin, s’inscrit dans la continuité de la bande de la parcelle supérieure et se prolonge jusqu’à l’entrée piétonne préexistante. La volonté de préserver une bande non construite au fond du terrain, permet de dégager le concept de “croix en creux”, qui valorise les nouveaux rapports de voisinage. La deuxième bande est constituée par l’édifice longitudinal. La troisième bande, asphaltée, permet l’accès automobile au garage.*” Memoria de la Licencia de Obras. Archivos OMA. 8403-Z02-021.

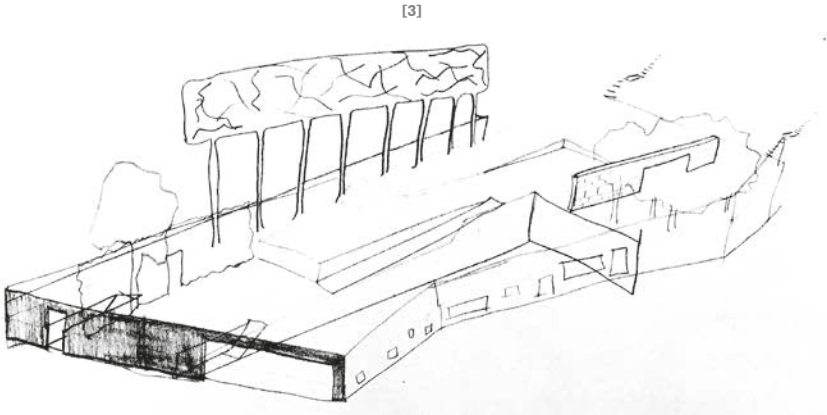
⁷ Traducción del autor: “*The site was surrounded by walls; it was already a kind of interior. The small rectangle of the glass house represents the minimal footprint. It is only a preliminary enclosure; the real house ends at the walls, where the “others” begin.*” KOOLHAAS, Rem; op. cit. p. 134.

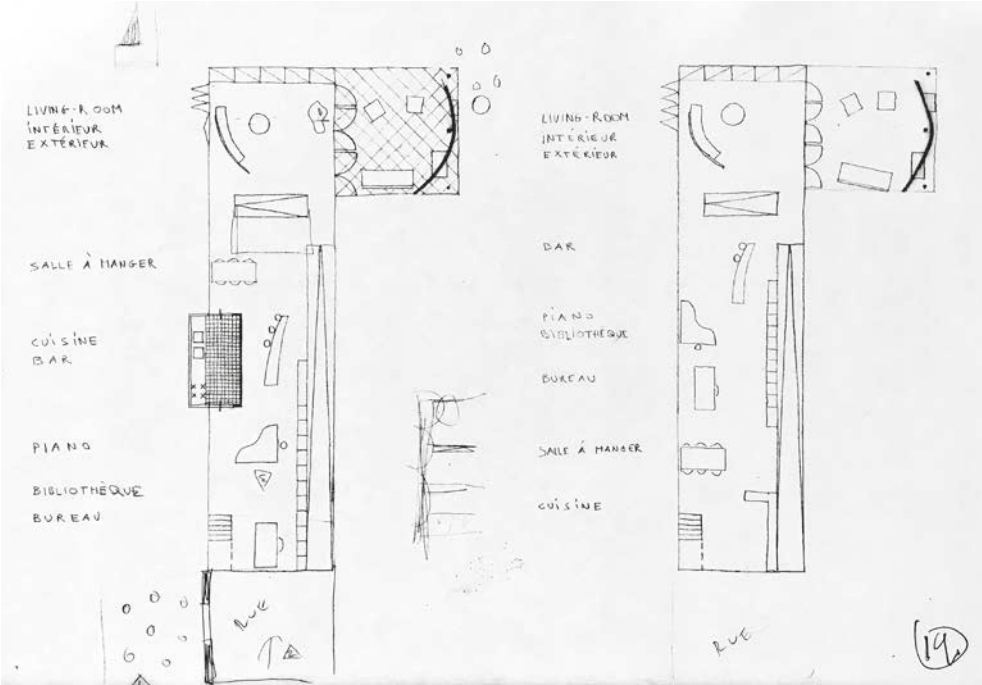
⁸ Traducción del autor: “*The major innovation we propose [...] is to substitute the outmoded idea of pavilion and its architectural connotations for that of territory.*” LUCAN, Jacques. Rem Koolhaas. OMA, New York: Princeton Architectural Press, 1996, p. 96.

la parcela superior y se extiende hasta la entrada peatonal preexistente. El deseo de preservar una franja no construida al fondo del terreno nos permite identificar el concepto de un “vacío en forma de cruz”, que resalta las nuevas relaciones de vecindad. La segunda franja está formada por el edificio longitudinal. La tercera banda, asfaltada, permite el acceso del automóvil al garaje” ⁶.

El arquitecto especifica: “el lugar estaba rodeado por muros; ya era una especie de interior. El pequeño rectángulo de la casa de cristal representa la huella mínima. Solo es un cierre preliminar; la verdadera casa termina en los muros, donde las “otras” empiezan” ⁷. Esta condición ya está presente desde el primer boceto, [2] donde todas las bandas tienen la consideración de espacio doméstico, pero caracterizadas con una identidad propia. Ya en el fallido concurso de 1982 para la Exposición Universal de París, Rem Koolhaas explica: “la mayor innovación que proponemos [...] es sustituir la obsoleta idea de pabellón y sus connotaciones arquitectónicas por la de “territorio”” ⁸. Así, organiza la superficie destinada al evento como un gran terreno de juego dividido en una cuadrícula isótropa, donde varios acontecimientos activan el espacio. La importancia se desplaza del “objeto” al “campo de fuerzas”. A una escala bien inferior, la casa comparte esta condición, ya que no está concebida como un pabellón aislado. En ese sentido, el interés del arquitecto por la Casa con tres patios de Mies nos permite comprender la estrategia de ocupación de Villa Dall’Ava como una prolongación. En los archivos de la Villa Linthorst (1984-88, no en vano rebautizada Patio Villa), encontramos una serie de fotocopias de las diferentes versiones de las Casas-Patio de Mies. Llama la atención que a pesar de la exigua cantidad de elementos presentes en el esquema n° 2, ya aparece el futuro “bosque” de *pilotis* que acoge al visitante nada más entrar y que nunca más será puesto en duda. En un juego de identidades, vemos la relación implícita con la agrupación de árboles preexistentes en el ángulo superior de la banda del acceso al garaje, denominada “patio”, donde Koolhaas escribe *forêt* (bosque).

Sobre la base del citado concepto de implantación que superpone tres bandas paralelas con un vacío en forma de cruz, la topografía de la parcela [3] se va a articular con diferentes elementos arquitectónicos, lo que incluye los árboles preexistentes o el trazado del coche, que adquieren el mismo estatuto que una escalera, un pilar o una pieza de mobiliario. Frente a una posible proporción más compacta, este esquema permite maximizar la superficie de contacto e intercambio entre las diferentes bandas. En primer lugar, aquella sobre la que Koolhaas escribe “jardín”, que respeta la pendiente original, atravesando la totalidad del terreno, con una pantalla vegetal que tamizará su relación hacia el vecino y la orientación sur. En segundo, una plataforma temperada gracias a ese “cierre preliminar” de vidrio, colonizada por elementos de mobiliario y circulación. En tercero, la banda identificada como “patio”, asociada al coche, marcada por los tres árboles situados en la parte alta y por el impacto visual de la superficie negra asfaltada. Durante varios meses, las bandas son paralelas y comparten la misma anchura, ajustada a cinco metros. [4] En la parte inferior, la conexión con la calle; en la superior, el terreno, de nuevo en continuidad con la pendiente, articulado con el citado cerramiento deslizante de cristal. El mobiliario, gracias a su condición precisamente móvil e inestable, sometido de manera habitual a los vaivenes del uso, va a funcionar al inicio como una herramienta básica. Sin embargo, a medida que avance el proyecto, esa inestabilidad programática inicial propia de una planta libre y adaptable a diferentes configuraciones, objeto de innumerables tentativas, va a evolucionar hacia un organismo doméstico perfectamente estructurado, que funciona como un reloj, con una gran precisión con relación a los hábitos de sus ocupantes. Así, en la versión construida, el cerramiento ligero de la plataforma al nivel del jardín alterna diferentes tipos y acabados de vidrios que generan unas condiciones de luz cambiantes que establecen un diálogo con los diferentes elementos de circulación, mobiliario y estructura para dar un sustrato a una serie de rituales, que a día de hoy, siguen vigentes.





[4]

Xaveer de Geyter, en una entrevista realizada en su estudio, nos explica: “en esa época, a los proyectos pequeños, Rem Koolhaas les prestaba una enorme atención. Mientras había otras cosas mucho más urgentes, se tomaba todo su tiempo, siempre. No solo para esta Villa, sino también para la Villa en Rotterdam (Linthorst), lo mismo para Burdeos. Siempre ha mostrado un interés particular por las pequeñas cuestiones del hábitat unifamiliar”⁹. Como vemos en el croquis n° 4, la cocina es un cubículo mínimo, un elemento que se inscribe más en la categoría del mobiliario que en la de una verdadera habitación. En el programa original, el Sr. Boudet le asigna una superficie indicativa de 12 m², acompañada de una pieza de almacenaje auxiliar de 2-3 m². Esta superficie, relativamente exigua para una vivienda de 250 m², refleja la inicial falta de interés de la pareja por este espacio. Según sus propias palabras, no comen en casa a diario y su preocupación principal era limitar su impacto y su presencia. A medida que avancen las discusiones, la cocina se va a desplazar en planta y en sección, con una superficie inferior a la demandada. Sin embargo, la solución definitiva sobre la que nos vamos a focalizar prueba cómo las investigaciones de Rem Koolhaas en el ámbito doméstico contribuyen a sublimar los requerimientos iniciales del programa, hasta llegar a una proposición compacta pero al mismo tiempo más compleja y rica, tanto en su capacidad de articulación programática, como en experiencias perceptivas (visuales, auditivas, táctiles y olfativas).

Con respecto al esquema de bandas paralelas n° 4, es evidente que la modificación del ángulo del gran muro norte de hormigón es una decisión trascendental. La geometría oblicua definitivamente propuesta responde a dos observaciones. La primera, que los dos extremos de la caja de vidrio comparten superficies parejas, pero hacen frente a intensidades de uso bien diferentes. Por un lado, el vestíbulo, ámbito de acceso y de circulación; por otro, el salón, que cumple también con estas dos condiciones, a las que hay que añadir una tercera, ámbito de estancia. En segundo lugar, que frente a la convivencia entre la fachada sur y el linde de parcela, ambas paralelas, la fachada norte mostraba una cierta disonancia con la geometría quebrada e irregular del linde opuesto. Con este movimiento, la legibilidad del esquema original sigue presente, pero la planta, la relación entre los usos, el mobiliario y las circulaciones, explota al máximo esta diferencia. La posición de la cocina trata de responder a la doble condición de todo volumen situado en el nivel del jardín, articulando dos necesidades. Primera, configurar un espacio de paso que permita a los usuarios recorrer libremente esa plataforma caracterizada por el primer cerramiento ligero. Segunda, constituir uno de los núcleos alrededor de los cuales se puedan organizar los diferentes rituales domésticos. La posición finalmente retenida integra ese doble requisito pero, gracias a la definición de los elementos que limitan su volumen, el tipo y la riqueza de relaciones que se proponen será de una mayor complejidad que aquellas propias de una eventual ausencia de los mismos. Frente a su disolución completa en el espacio, el arquitecto reafirma su presencia, proponiendo una serie de articulaciones con diferentes grados de conectividad. Las dos imágenes que acompañan estas líneas, tomadas por su amigo y fotógrafo Hans Werleman durante la obra, dan testimonio del cambio radical a partir del momento en el que la estructura está terminada. [5] Con este fin, la integración, la superposición y la yuxtaposición de diferentes elementos ligeros van a modificar por completo el sistema de

[4] Planta del nivel jardín. Xaveer de Geyter. Tercer anteproyecto. Fuente: Archivos OMA. 8403-EXHI-043.

[5] Vista del espacio de la futura cocina desde la biblioteca con la estructura terminada. Hans Werleman. Fuente: Archivos OMA. Dall'ava color_HW_005c.

[6] Reunión de obra. La partición de poliéster de la cocina todavía no se ha fijado. A la derecha, Rem Koolhaas observa la escena. Hans Werleman. Fuente: Archivo Hans Werleman.

⁹ Traducción del autor: “À l’époque, sur les petits projets, il y avait énormément d’attention de Rem [...] Pendant qu’il y avait des choses beaucoup plus urgentes, il prenait tout le temps, toujours. Non seulement pour cette villa, mais même chose pour la Villa à Rotterdam, même chose pour Bordeaux. Il a toujours porté un intérêt très particulier à des petites questions de logement pour une seule famille”. Entrevista del autor con Xaveer de Geyter, 14 de agosto de 2019, Bruselas.

¹⁰ Fotografía obtenida durante la entrevista del autor en el estudio de Hans Werleman, 14 de Enero 2020, Rotterdam.



[5]



[6]

relaciones ¹⁰, [6] cuyas consecuencias serán objeto de discusión de los documentos gráficos que se presentan a continuación.

Dibujar para entender

Una vez inmersos en el universo de Villa Dall’Ava, este artículo no tiene por objetivo presentar las diferentes soluciones hasta la versión final de la cocina. Se trata de entender su estatus actual explicitando los elementos arquitectónicos que establecen una serie de relaciones de continuidad y discontinuidad con el contexto cercano o lejano, así como de verificar la recurrencia de esta reflexión en otras dos viviendas unifamiliares, la Villa Linthorst (1984-1988) y la Villa Lemoine (1994-1998). Para lograr dichos objetivos me gustaría cuestionar el equilibrio habitual entre texto e imagen, reduciendo la presencia del primero, ya que los dibujos realizados al efecto nos permitirán comprobar la resolución específica en una formalización dimensionada y concreta. Propongo el dibujo como herramienta de reflexión, de discusión y de comunicación. Así, cada uno viene acompañado por una serie de sucintas observaciones o trazas que construyan un marco que invite al “lector” a dedicarles un tiempo equivalente al necesario para la comprensión de un texto. Estos dibujos no son un producto generado automáticamente por un programa de renderizado, son construcciones mentales. Querría profundizar en aquello que Desley Luscombe

denomina “convenciones arquitectónicas” ¹¹, la manera en la que codificamos un espacio real en un espacio bidimensional. Después de haber modelizado el proyecto a partir de los planos de ejecución de OMA, así como de una serie de visitas a la vivienda, puedo ofrecer una reconstrucción fidedigna siguiendo las mismas etapas que en obra, desde la cimentación hasta el mobiliario existente. Es primordial garantizar la correcta definición de todos los espacios desde el punto de vista constructivo pero, sobre todo, perceptivo. El objetivo no es mostrar al lector lo que vería en una foto, sino calificar ese espacio. Si los primeros adoptan una traducción muy cercana al espacio real, los últimos desarrollan un lenguaje específico, donde desaparecen los elementos ajenos a la cuestión que tratamos. Como el modelo se ha organizado por capas, se pueden exportar aisladamente para superponerse de manera jerarquizada, proponiendo un nuevo ensamblaje. Este equilibrio entre presencia y ausencia fuerza a una lectura que viaja en los dos sentidos, porque todos los dibujos se completan y complementan entre sí. Así, las afirmaciones realizadas se pueden traducir y reflejar en varios de ellos a la vez.

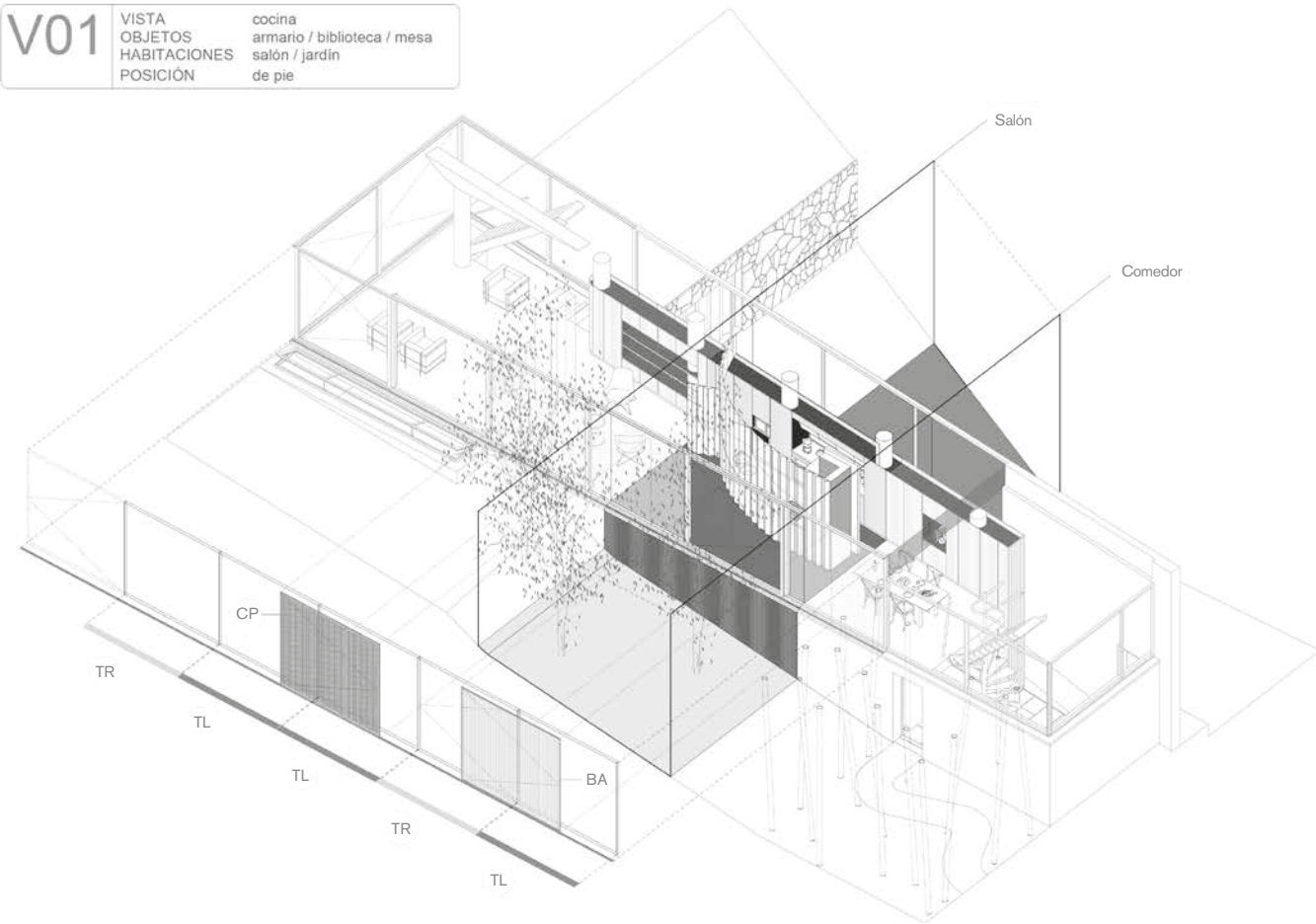
[7] Una de las ambiciones iniciales del Sr. Boudet era limitar la ocupación de la masa edificada en favor de la masa natural: “Protección máxima del jardín. Una casa ligera sobre el suelo (*pilotis*) compatible en la medida de lo posible con el programa y con las ordenanzas urbanísticas. Acentuar las perspectivas: crear la impresión de gran dimensión a través de puntos de vista” ¹². En efecto, el reglamento urbanístico protege los árboles de alto porte existentes. En los primeros tanteos barajados que ni siquiera vería el cliente, Elias Zenghelis posiciona la Villa como un elemento compacto emplazado en el fondo de la parcela. Rem Koolhaas opta por respetar ese porcentaje de terreno libre, pero lo redistribuye de una manera radical, no en el sentido de su profundidad, sino en el de su anchura. En consecuencia, el esquema de bandas paralelas incrementa las superficies vítreas de contacto, lo que permite intensificar las interacciones e intercambios entre los diferentes ámbitos de esta nueva topografía. Los grados de transparencia variables de cada paño, las posibilidades de apertura y la materialidad de los paneles correderos de la fachada sur aportan un ritmo estructurado por la luz y la visión que nos acompaña en el desarrollo de las diferentes actividades de la planta baja. Es precisamente ese desarrollo longitudinal el que permite articular con mucha más riqueza la transición en profundidad entre la escala urbana de París y la escala rural de Saint-Cloud. Dicha secuencia se realiza no solo a nivel del encuentro con el terreno, sino también en altura, con la alargada piscina, que a su vez articula la visión lejana de la torre Eiffel con la perspectiva de la vivienda existente en el extremo

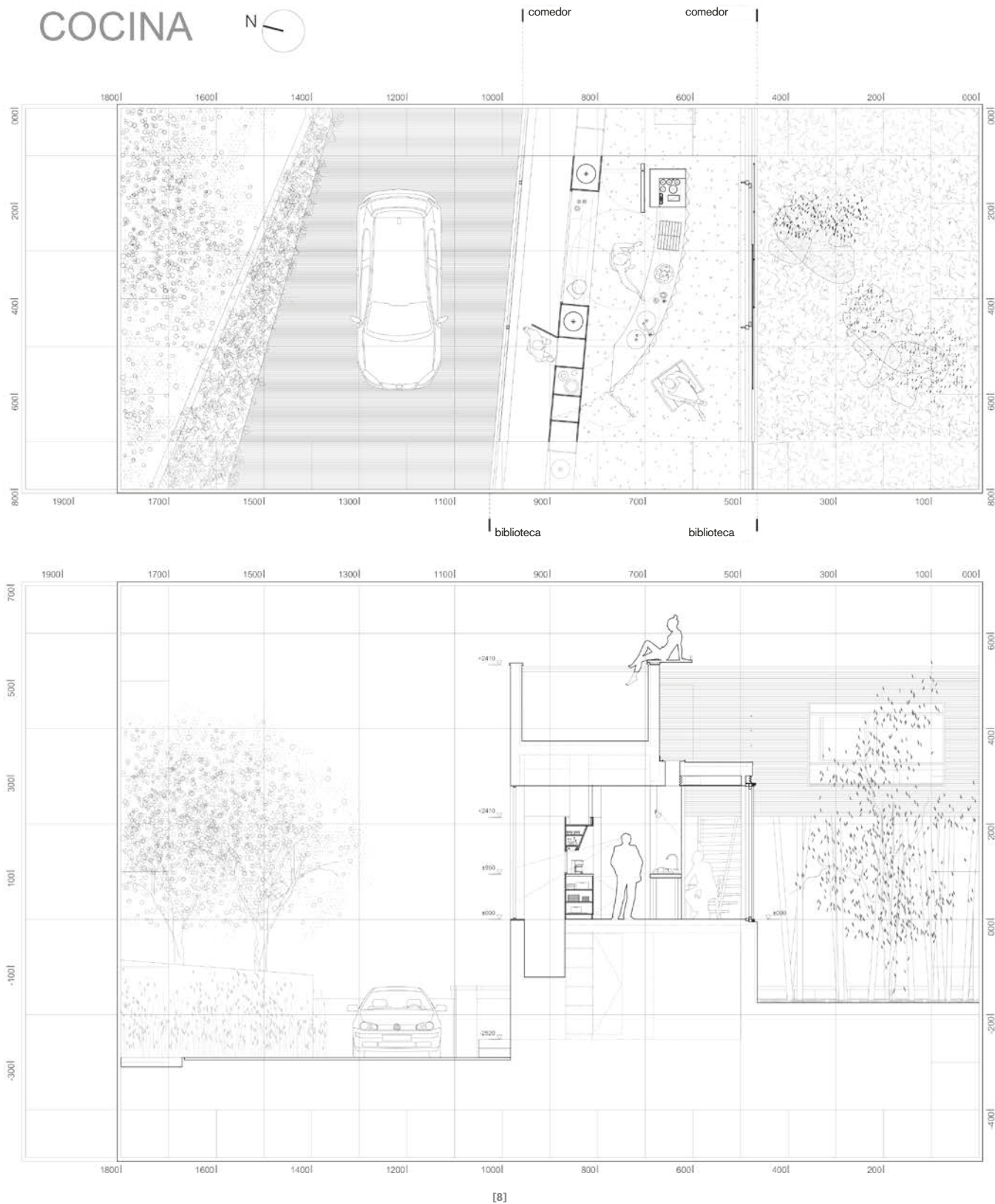
¹¹ LUSCOMBE, Desley et al. *Architecture through drawing*. London: Lund Humphries, 2019, p. 11.

¹² Traducción del autor: “Protection maximum du jardin. Une maison légère sur le sol (*pilotis*) dans la mesure compatible avec le programme et les règlements d’urbanisme. Accentuer les perspectives : créer l’impression des dimensions par des points de vue”. Archivos OMA. Carta de Dominique Boudet a Rem Koolhaas, 26 de mayo de 1984.

¹³ La transcripción de una parte de estos encuentros está publicada en TIGERMAN, Stanley (dir). *The Chicago Tapes*. New York: Rizzoli, 1987, pp. 165-173.

[7]





[7] Vista axonométrica del nivel del jardín.
Fuente: Luis Burriel Bielza

[8] Planta y sección correspondiente al sector central de la planta baja. Fuente: Luis Burriel Bielza.

opuesto de la parcela. Durante los encuentros celebrados en la Universidad de Illinois en 1986 ¹³, que convocan a lo más granado del panorama arquitectónico, Rem Koolhaas presentará la Villa Dall'Ava, aún en proyecto. Michael Graves hará gala de una gran sensibilidad y perspicacia al indicarle el paralelismo con la Casa Currutchet, que también articula una transición en profundidad, en esa ocasión, entre lo profesional y lo doméstico.

[8] Más que una planta o una sección, lo que planteamos es una cartografía, un terreno de juego en bandas donde la vivienda alcanza los lindes de la parcela. Al hablar de la cocina, no podemos circunscribirnos a la pieza identificada como tal en el programa y delimitada por sus superficies, puesto que tanto su geometría, como su materialidad modifican la interacción con su contorno, redefiniendo esos límites. El objeto de estudio es una sección transversal completa del terreno. A pesar de ser el único espacio que no podemos cruzar transversalmente, esa porción integra una serie de diafragmas o de estratos superpuestos que alternan entre la transparencia y la

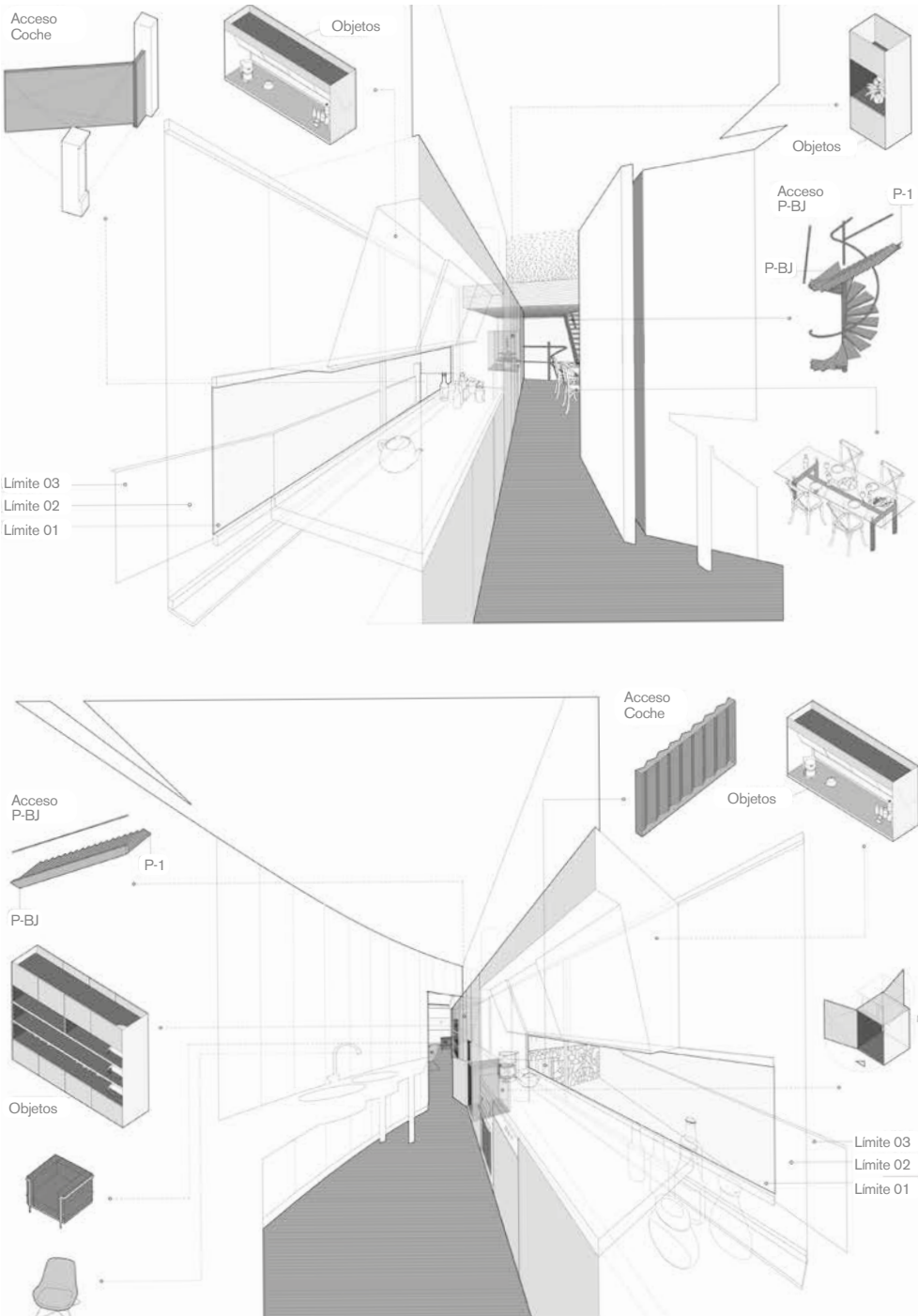
translucidez. Según la normativa, la distancia entre el cerramiento sur y la parcela vecina impide que una estancia “principal” tenga servidumbre de vistas, pero no de luces, condición inherente a un vidrio translúcido. Este punto es crucial, pues les permitirá ganar la batalla legal contra los vecinos que paraliza la obtención de la licencia durante cuatro años. Como el espacio adyacente a la cocina es considerado de paso, su fachada es transparente. En coherencia con la condición precedente, el lienzo que media entre la encimera de acero y el paso lateral es translúcido, pero esta vez, gracias a una lámina de poliéster plegada. Para evitar el acabado satinado, la superficie se trabaja con una lija y, así, las sombras proyectadas sobre la fachada sur se difuminan sobre esa “cortina”, animada también por los sonidos y los olores que se filtran en ambos sentidos. Hacia la orientación norte, una serie de perforaciones realizadas en el sólido muro equipado permiten, ahora sí, que podamos disfrutar de la vista, no solo de la rampa de acceso, sino más allá, prolongándose hasta la parcela colindante.

[9] Vistas desde la cocina hacia el comedor (este) y hacia la biblioteca (oeste). Fuente: Luis Burriel Bielza.

[10] Definición de los horizontes perceptivos desde la cocina. Fuente: Luis Burriel Bielza.

[9] A pesar de la presencia de los diferentes planos que la segmentan y la delimitan, esta porción de la planta está constituida por una estratificación que se activa en función de cuatro de los cinco sentidos. Estos límites no separan, sino que articulan cinco espacios longitudinales, de los cuales cuatro tienen consideración alterna de circulación o de estancia. Hacia el norte, la relación con el exterior se produce siempre a través del citado muro equipado de 60 cm de espesor que

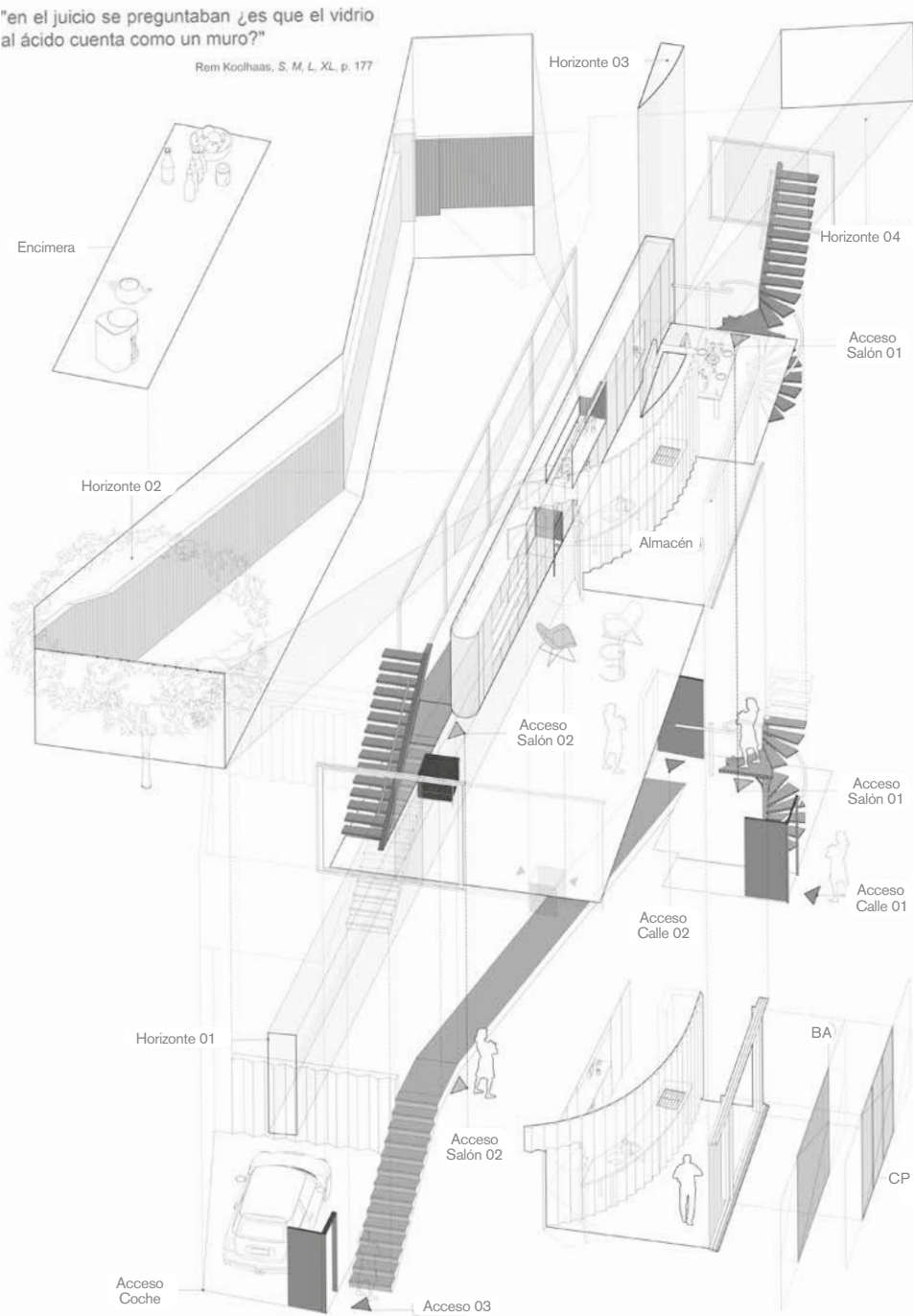
[10]



configura un universo poblado de objetos de uso cotidiano. En el caso de la cocina, un frutero, una cafetera, una bandeja y quizá un plato de queso. Igual que en la biblioteca, donde la visión se articula entre los libros, o igual que en el comedor, a través de ese florero omnipresente y al que Koolhaas hace referencia de nuevo en *S, M, L, XL*. Desde esa encimera, mirando en una dirección, también podemos ver la puerta de la calle del coche, el desembarco de la escalera del vestíbulo –ya sea subiendo desde la puerta principal o bajando desde el apartamento de la hija–, y la mesa del comedor. En la dirección opuesta, una parte del salón y de la biblioteca, la rampa que asciende desde el vestíbulo, el desembarco de la segunda escalera –ya sea desde el semisótano o bajando desde el apartamento de los padres–, así como la puerta del garaje. Un suelo oscuro se extiende como una mancha por toda la planta baja. Sin embargo, el falso techo aporta un nuevo matiz. Si en la cocina es completamente liso, en los dos espacios vecinos, biblioteca o comedor, es perforado. No se trata solo de una solución funcional, sino que trata de caracterizar los usos a través de la vista o del sonido.

[10] Esta axonométrica recapitula todos los dispositivos hasta ahora identificados, situándolos en el espacio, comprendiendo la sintaxis, su ensamblaje. A partir de este núcleo de cocina, se cumplen las dos condiciones señaladas, una dimensión dinámica, de transición, y una dimensión estática, ligada al control de todos los desplazamientos a pie o en coche entre los tres niveles,

[9]

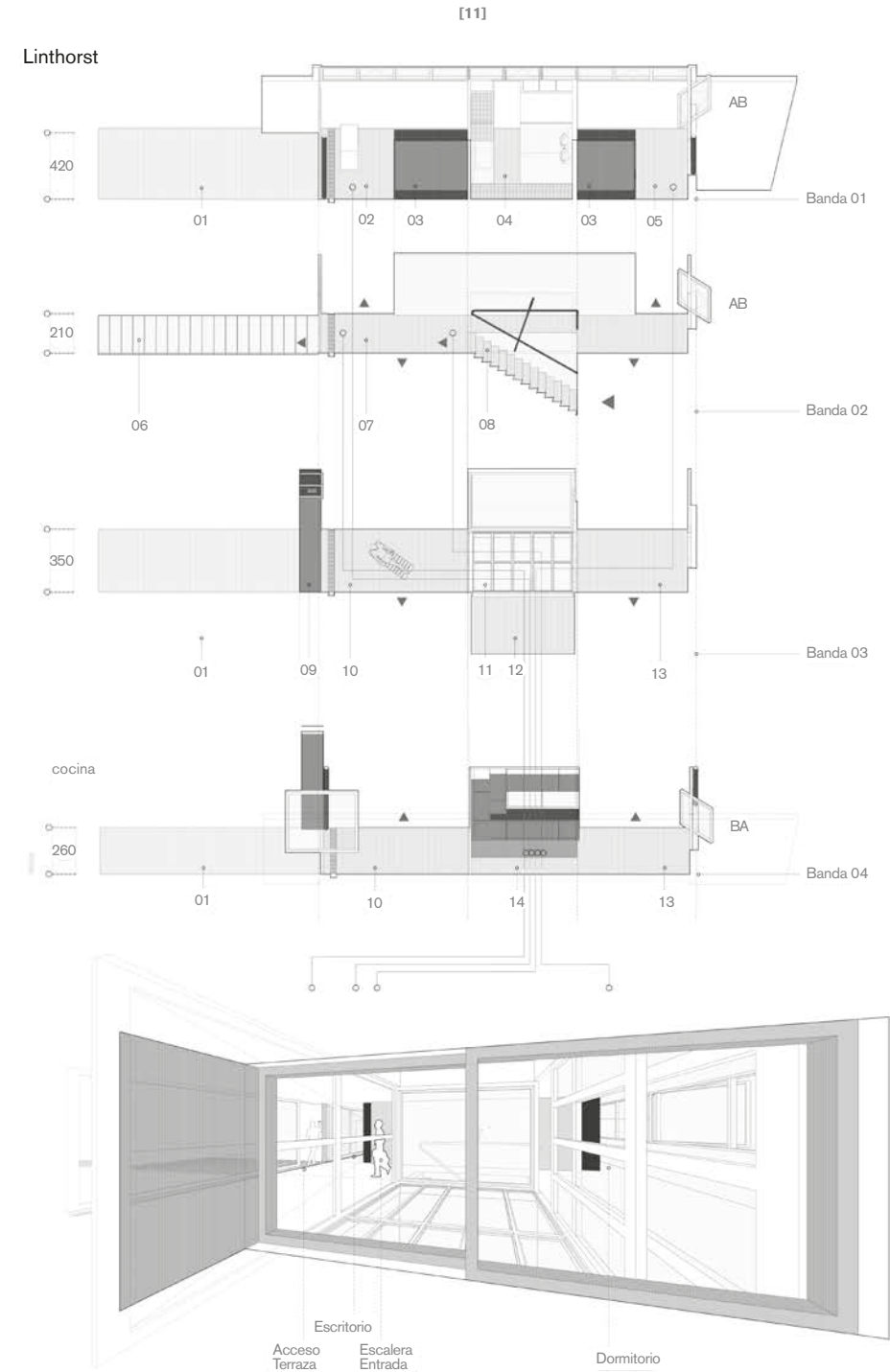


así como de las parcelas vecinas, relacionadas a través de una serie de “horizontes”. Una vez en el interior de la misma, los haces determinan cuales son los vínculos con cada uno de los cuatro puntos cardinales, incluyendo el eje Z, con ese lucernario abierto al cielo (H3) que pasa desapercibido para quien no haya visitado la casa. Encima de los fuegos, justo en el encuentro de la terraza superior con el muro lateral que soporta la presión hidrostática de la piscina, un recorte permite a la luz natural filtrarse al interior de este volumen. Su acabado transparente nos proyecta en la vertical para ver un fragmento del firmamento. A la inversa, aquellos que toman el sol en la terraza adivinan el interior de la cocina. No en vano, el arquitecto reflexiona sobre la integración de un monta-platos que conecte ambos espacios, finalmente no ejecutado. La casa está repleta de detalles que hablan de una atención constante a los rituales cotidianos. En la cocina, uno de los armarios del muro equipado se abre por dos lados, desde el interior de este espacio y desde la rampa. Cuando ascendemos con la compra desde el vestíbulo, nos percatamos de una puerta de acero integrada en la gran superficie de madera; dejamos las bolsas en su interior y continuamos con las manos libres.

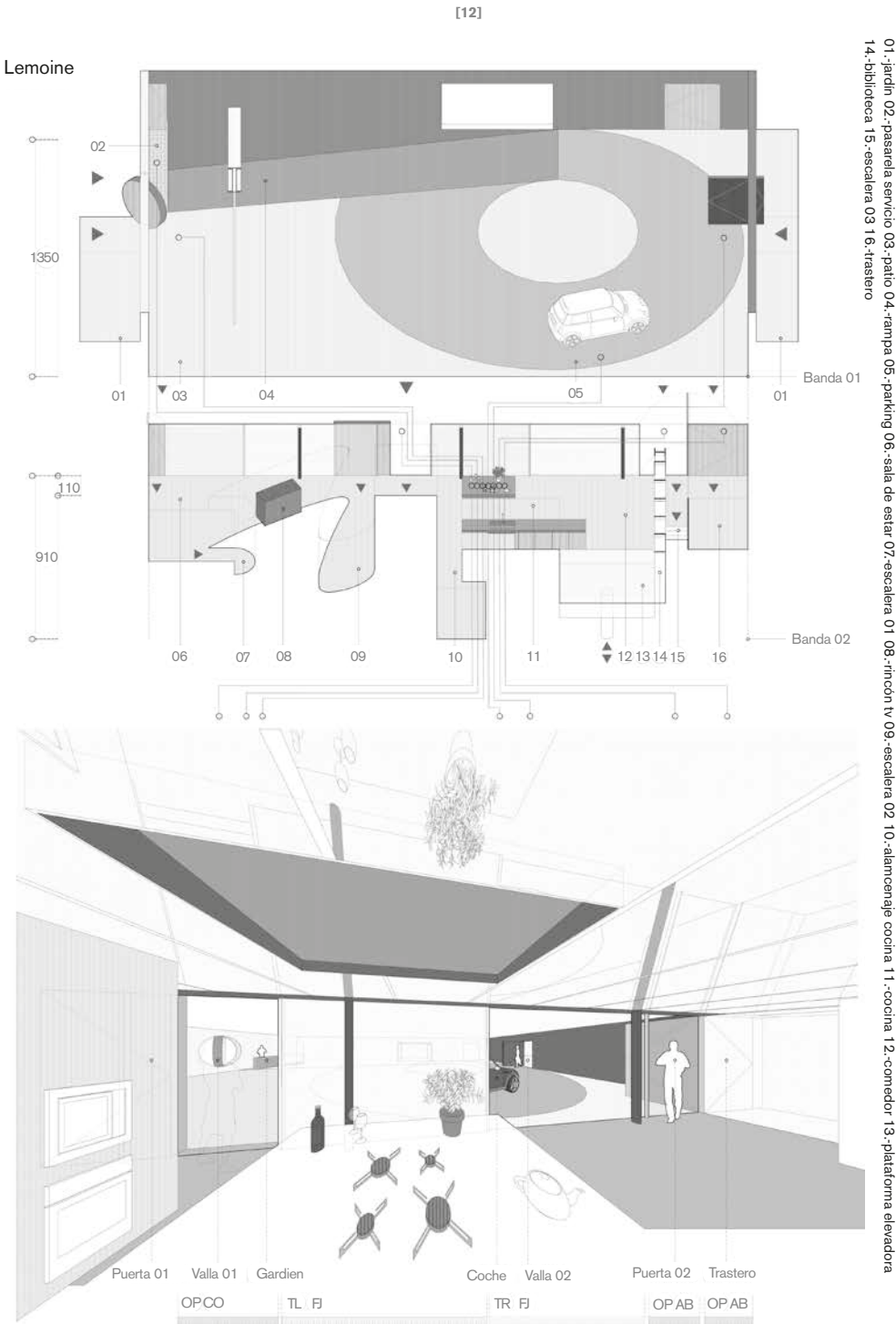
El subtítulo de este artículo indica de manera explícita que estos dispositivos arquitectónicos anteriormente enunciados son aplicables y transferibles a otros proyectos domésticos de OMA. Así, una continuidad y una coherencia impregna la producción arquitectónica de Rem Koolhaas,

[11] Villa Linthorst (1984-88). Análisis del emplazamiento de la cocina (planta / perspectiva). Fuente: Luis Burriel Bielza.

[12] Villa Lemoine (1994-98). Análisis del emplazamiento de la cocina (planta / perspectiva). Fuente: Luis Burriel Bielza.



relacionando sus proyectos transversalmente. Las reflexiones y estrategias ya identificadas se trabajan en paralelo en la Villa Linthorst, [11] contemporánea a Villa Dall'Ava. A pesar de inscribirse en una planta de proporciones cercanas al cuadrado, la estructura espacial en bandas paralelas está implícita en su interior. Cada una posee una anchura diferente, pero respetando el sistema de relaciones anteriormente descrito. La cocina despliega su doble condición de elemento de paso y de estancia. Se erige como punto de control de desplazamientos entre las diferentes piezas y con el exterior, no solo al nivel de la planta baja, sino también con el del semisótano. Las superficies de vidrio transparente y translúcido se combinan para desarrollar efectos análogos, tanto en fachada como en el patio. El universo de reflejos del cuarto de baño se suma a las transferencias entre ambos proyectos. Estas dos Villas suponen un caldo de cultivo de experimentación de estrategias (rituales, estructura, circulaciones) propias del programa doméstico. Estas se retoman años más tarde en la Villa Lemoine, [12] pero con otra definición espacial. Diseñada y construida entre 1994 y 1998, el arquitecto cuenta con un presupuesto mucho más relajado. Sin embargo, una vez emplazados frente a la isla de hormigón donde se embeben los fuegos, nos encontramos de nuevo posicionados en el centro de un campo de fuerzas que convoca los mismos dispositivos y elementos. Este último dibujo servirá como testigo de una exploración continua.



09 | Cocinando en Villa Dall’Ava. Dispositivos arquitectónicos en el programa doméstico de OMA _Luis Burriel Bielza

A pesar de su escala y reducido presupuesto, la Villa Dall’Ava, concebida y construida entre 1984 y 1991 constituye un verdadero crisol de experiencias y de exploraciones, no sólo relacionadas con el espacio doméstico, sino también con otras nociones que se integrarán en proyectos de mayor escala como “territorio”, “paisaje” o “estructura”. A tenor de su posición en el nivel de planta baja, la cocina aparece como un elemento aislado, segregado. Sin embargo, una vez activada a través de los rituales diarios cotidianos, nos percatamos de su hiperconectividad. Es a la vez un espacio de uso y de transición, dotado de una condición estática y dinámica que adquiere verdadero valor al comprobar que ese mismo estatus se reproduce en otras viviendas, a pesar de una definición formal completamente diferente.

Este artículo trabaja con dos herramientas. La primera, la documentación original del proyecto perteneciente al archivo O.M.A. Rotterdam. La segunda, el dibujo, dejando la palabra en un segundo plano, minimizando su presencia. Queremos proponer una reflexión que vaya más allá del tema concreto y que trate de desarrollar mecanismos de investigación, comprensión y discusión al interior de nuestra disciplina, y que nos permitan aprovechar nuestra formación intrínseca como arquitectos diseñadores.

Palabras clave

OMA, Rem Koolhaas, Villa Dall’Ava, cocina, jerarquía, doméstico, mobiliario, dibujo

09 | Cooking at Villa Dall’Ava. Architectural devices in OMA’s domestic program _Luis Burriel Bielza

Despite its scale and restrained budget, Villa Dall’Ava, conceived and built between 1984 and 1991, constitutes a melting pot of experiences and explorations, not only related to the domestic space, but also to other notions that will be integrated into larger scale projects such as “territory”, “landscape” or “structure”. According to its position in the ground floor level, the kitchen appears to be an isolated, segregated element. However, once activated through daily domestic rituals, we become aware of its hyper-connectivity. It is both a place to rest and to go through. This double condition, static and dynamic, acquires real value when we are able to check that this same status is reproduced in other houses, despite a completely different formal definition.

This article works with two tools. The first one, the original documentation of the project belonging to the O.M.A. archive in Rotterdam. The second one, drawing, leaving words aside, minimizing its presence. We want to propose a reflection that, beyond the specific theme, tries to develop mechanisms for researching, understanding and discussing inside our discipline, allowing us to take full advantage of our intrinsic training as designer architects.

Keywords

OMA, Rem Koolhaas, Villa Dall’Ava, kitchen, hierarchy, domestic, furniture, drawing

09 | Cocinando en Villa Dall’Ava. Dispositivos arquitectónicos en el programa doméstico de OMA _Luis Burriel Bielza

BERGER, John. *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BORASI, Giovanna. *Besides, History: Go Hasegawa, Kersten Geers, David Van Severen*. Londres: Koenig Books, 2017.

CHASLIN, François. *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. Paris: Sens & Tonka, 2001.

CLARISSE, Catherine. *Cuisine, recettes d’architecture*. Paris: Les éditions de l’imprimeur, 2004.

FROMONOT, Françoise; JOHNSTON, Pamela. “The house of Doctor Koolhaas”. *AA Files*, nº 68, 2014.

GRAFE, Christoph. *Aldo van Eyck, Orfanage Amsterdam, building and playgrounds*. Amsterdam: Architectura & Natura, 2018.

HUGHES, Francesca. *Drawings that count: The work of Diploma 15*. London: AA Publications, 2013.

KOOLHAAS, Rem. *S, M, L, XL*. New York: Taschen, 1995.

KOOLHAAS, Rem. *Living Vivre Leben*. Basel: Birkhäuser, 1998.

KRUCKER, Bruno. *Complex Ordinairiness: The Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson*. Zurich: GTA, 2002.

LUCAN, Jacques. *Rem Koolhaas. OMA*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

LUSCOMBE, Desley. *Architecture through drawing*. London: Lund Humphries, 2019.

MATSUOKA, Satoshi. *Sites - Architectural Workbook of Disposition*. Tokyo: Gakugei, 2013.

MEYSTRE, Olivier. *Images de microcosmes flottants. Nouvelles figurations architecturales japonaises*. Zurich: Park Books, 2017.

MONTEYS, Xavier. *La habitación. Más allá de la sala de estar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

PÄLMKE, Oda. *Repertoire 1, Form Houses*. Zurich: About Books, 2018.

QUETGLAS, Josep. *Les heures claires*. Barcelona: Associació d’idées, 2008.

VENTURI, Robert. *Mother’s house*. New York: Rizzoli, 1992.